

desamtlich geschlossen, so daß die Mehrzahl der alten Ansiedler aller Nationen in gesetzlicher Ehe mit Halbweißen oder zum Teil Samoanerinnen lebt. Wenn wir jetzt unseren Standpunkt plötzlich ändern wollen, so treffen wir damit nicht nur die Halbweißen, sondern auch die hier alteingesessenen Ansiedler. Gerade den alten Pionieren des Deutschtums konnte man nichts Schlimmeres antun, als ihre Familienehre anzugreifen und ihre Söhne und Töchter in den Schmutz zu ziehen. Die Verbitterung ist teilweise so weit gegangen, daß sie dem Fortschreiten des Deutschtums Abbruch zu tun droht [...]<sup>144</sup>.

144 Thieme, Halbweißen-Frage, Titelseite.

*Alexander Honold*

### **Der Exot und sein Publikum. Völkerschau in der Kolonialzeit**

Die alte Frage: Was ist der Mensch? gewinnt in den Zoogehegen und Attrappen-dörfern der Welt- und Kolonialausstellungen des späten 19. Jahrhunderts eine neue, aus europäischer Sicht im Rückblick höchst beschämende Bedeutung. In Gärten und Gehegen, auf den Bühnen der Varietees und in den Hörsälen der Medizin präsentierten sich „Wildfremde“, deren Menschsein die kulturellen Prozeduren einer kolonialen Bemächtigung durchlaufen hatte. Für das Zusammenwirken von Rassismus und kolonialer Praxis, ja überhaupt für die kulturelle Dimension des deutschen Kolonialismus in seinem europäischen Kontext sind diese Spektakel der Völkerschau ein Phänomen von symptomaler Prägnanz.

Historisch gesehen ist die Völker- oder Menschenschau ein Ereignis zweideutigen Ursprungs. Sie changiert zwischen der bloßen Jahrmarkts-Belustigung (von beachtlichem kommerziellen Ertrag) und einem Experiment mit wissenschaftlichem Anspruch, aber zweifelhaften positivistischen Befunden. Bei der Inszenierung menschlicher Fremdheit fungieren Zoologie und Ethnologie als zwei flankierende Wissenschaften des anthropologischen Diskurses wie auch der kolonialen Praxis. In den zeitgenössischen Debatten um die Evolutionstheorie, aber auch in der vergleichenden Völkerkunde maß man den entwicklungsgeschichtlichen ‚Randzonen‘ der menschlichen Gattung entscheidende Beweiskraft zu. Darwins Abstammungslehre hatte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die Grenzen des Menschseins zu den Primaten hin durchlässiger werden lassen; das belegen seine populären Adepten, nicht minder aber jene heftige Abwehr, die sich gegen die Anmutung tierischer Vorläufer des Menschen formierte.<sup>1</sup> Die Schaustellung betont „wilder“ Ethnien aus Afrika, Südostasien, Ozeanien und den indianischen Gebieten Amerikas tendierte zur selben Zeit dahin, den Geltungsbereich menschlicher Würde strikter und enger zu fassen als zuvor, so dass die begafften Objekte von ihr ausgeschlossen blieben. Diese wurden – symbolisch zumindest – auf jene Stufe der Evolution zurückgedrängt, von der sich die Anti-Darwinisten mit aller Macht abzugrenzen versuchten.

1 Zur Darwin-Rezeption im deutschsprachigen Literaturraum vgl. Werner Michler, *Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaft und literarische Intelligenz in Österreich 1859-1914*, Wien 1999; Peter Sprengel, *Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Würzburg 1998.

Die Konjunktur der kolonialen Völkerschau um 1900 ging hervor aus den Institutionen der botanischen Gärten und Tierparks. Die Herabwürdigung der Kolonisierten zu exotischen Schauobjekten funktionierte auf der Basis einer faktischen Kooperation zoologischer und ethnologischer Vergnügungs-Unternehmen, für welche die Karriere Carl Hagenbecks das in Deutschland einschlägigste Beispiel abgibt. Schon Mitte der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts hatte der Hamburger Tierhändler mit der Vorführung fremdländischer Menschen begonnen, um die schwindenden Gewinnspannen aus seinem Importgeschäft für exotische Tiere zu kompensieren. Am Anfang stand 1874 eine kleine lappländische Gruppe von drei Männern, einer Frau und zwei Kleinkindern; zwei Jahre später folgte eine schon fünfzehnköpfige Nubiergruppe aus dem Sudan, deren Tournee nach Hamburg, Berlin, Frankfurt, Dresden und London führte. Bald folgten Singhalesen und Eskimos, Somali und Patagonier – was immer das weltweit operierende Netz von Werbern, Impresarios und Schiffskapitänen für Hagenbeck heranschaffen konnte.<sup>2</sup> In Wien zeigte Hagenbeck 1878 erneut eine Nubier-Karawane, die zuvor im Pariser Jardin d'Acclimatation zu sehen war. Die Präsentationstouren waren aus Rentabilitätsgründen möglichst international ausgerichtet, in vielen Städten Europas konnten dieselben Wilden besichtigt werden; auch die Einrichtungen der Schaustellung glichen sich einander an.

Die ersten Zoologischen Gärten Mitteleuropas waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, mancherorts aus den Menagerien bei Hofe hervorgegangen. Als zugleich populäre und wissenschaftliche Tiersammlungen entsprachen sie dem faktenbesessenen Sammlereifer des positivistischen Zeitalters und seiner Museumsgründungen ebenso wie dem circensischen Element der Präsentation von Raritäten und Monstrositäten. Im Dreieck von populärer Vergnügungskultur, botanisch-zoologischen Anlagen und wissenschaftlich-didaktischer Schau entwickelten sich jene Techniken der Inszenierung von Wildheit, die nach 1900 in Hagenbecks „Freigehege“ ihre für zoologische Einrichtungen lange Zeit musterhafte Präsentationsform fanden. Kernstücke der Hagenbeckschen Innovationen waren die kunstvoll kaschierten Barrieren und die lebensecht gestalteten Requisiten und Staffagen der jeweiligen Gehege. Wie bei den als ästhetisches Vorbild fungierenden Panoramen<sup>3</sup> waren die von Architekten und Malern entworfenen Freiluft-Anlagen perspektivisch auf die frontal vor ihnen postierten Betrachter

2 Hilke Thode-Adora, Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen, Frankfurt a.M./New York 1989, S.34ff.; vgl. auch Lothar Dittrich/Annelore Rieke-Müller, Carl Hagenbeck (1844-1913). Tierhandel und Schaustellungen im Deutschen Kaiserreich, Frankfurt a.M. 1998, S.144-173; Matthias Gretzschel/Ortwin Pelc (Hgg.), Hagenbeck. Tiere, Menschen, Illusionen, Hamburg 1998.

3 Zu diesem Medium umfassend Stephan Oettermann, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a.M. 1980; vgl. ferner: Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle Bonn, Frankfurt a.M./Basel 1993; Vanessa R. Schwartz, Representing Reality and the O-Rama Craze, in: dies., Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris, Berkeley 1998, S.149-176.

ausgerichtet, so dass sich dem Publikum ein Gesamtbild der ausgestellten Arten in ihrer natürlichen, landes- beziehungsweise klimatypischen Umgebung darbot, dessen optische Unmittelbarkeit ein unverstelltes Erlebnis von Wildheit und Exotik ermöglichte und zugleich ein Höchstmaß an Bequemlichkeit und Sicherheit gewährte.<sup>4</sup> Die Tiere selbst könne man dabei „jede Art in einer ihrer Heimat angemessenen Umgebung, gleichsam frei sich bewegen sehen“,<sup>5</sup> erläutert Hagenbeck selbst das Konzept, doch eben nur innerhalb einer möglichst unsichtbar bleibenden Grenze.<sup>6</sup> Hagenbeck verglich die Präsentationsform seiner Tiere mit der darstellerischen Leistung von Schauspielern. „Zoologischer Garten oder Variete“, das sind, so weiß der dressierte Affe aus Franz Kafkas *Bericht für eine Akademie*, für nach Europa verschleppte Exoten um 1900 die beiden einzigen Möglichkeiten.<sup>7</sup> Im Arrangement der Völkerschau aber verbinden sich beide Karrieren, beeinflussen und befördern einander wechselseitig.

Ein wichtiger Ausgangspunkt der Verschränkung wissenschaftlicher, populärkultureller und kolonialpolitischer Entwicklungslinien ist Paris, das als Ausrichter von Weltausstellungen und Veranstaltungsort ethnologischer Spektakel tatsächlich den Titel einer „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ beanspruchen konnte.<sup>8</sup> Von ihrer inszenatorischen Logik her als Vergegenwärtigung eines globalen Wirtschafts- und Handelsgeflechts angelegt, verstanden sich die so genannten „Weltausstellungen“ zunächst als genuin kosmopolitisches Unternehmen. Der universelle Anspruch, nichts weniger als „die Welt“ in einem singulären Schau-

4 Prototyp dieser Innovation, für die Hagenbeck 1896 ein Patent beantragte (vgl. Carl Hagenbeck, Naturwissenschaftliches Panorama. Patent-Beschreibung, Berlin 1896; Tierpark Hagenbeck-Archiv), ist sein im selben Jahr auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung gezeigtes „Eismeer-Panorama“. Ohne störende Gitter und Zäune versetzte es den Zuschauer in eine von Eisbären durchstreifte arktische Schneelandschaft, in deren Vordergrund sich ein Wasserbecken für Robben und Pinguine befand; am Rande ergänzten einige Eskimos diese artifizielle Mixtur beider Polregionen. Durch die vertikal gestaffelte Szenerie schien sich der Blick endlos bis zum Horizont zu erstrecken; auch mit dieser perspektivischen Illusion gelang Hagenbeck eine Weiterentwicklung der Panorama-Optik (vgl. dazu Eric Ames, Wilde Tiere. Carl Hagenbecks Inszenierung des Fremden, in: Alexander Honold/Klaus R. Scherpe (Hgg.), Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen, ZfG, N.F. (2000), Beiheft 2, S.123-147, bes. 129ff.). Zur Tradition der Darstellung lebender Tiere in Panoramen vgl. Carl Thinius, Damals in St. Pauli. Lust und Freude in der Vorstadt, Hamburg 1975, S.14ff. u. 122.

5 Carl Hagenbeck, Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen, Neuaufl., Leipzig 1958, S.209.

6 „Die Freiheit, welcher sich alle diese Geschöpfe erfreuen, ist Schein und Wahrheit zugleich. Die Löwen in ihrer Grotte können zwar ihre Kräfte frei entfalten, kein Gitter schließt sie von der Umgebung ab – wohl aber ein breiter Graben, der durch eine mit Gewächsen bepflanzte Barriere unsichtbar gemacht ist“ (Hagenbeck, Von Tieren und Menschen, S.212).

7 Franz Kafka, Ein Bericht für eine Akademie. Gesammelte Werke, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M. 1994, Bd. 1, S.244.

8 „[...] the idea of making exhibitions international evolved not in Britain but in France, some time before 1851“ (Paul Greenhalgh, Ephemeral Vistas. The Expositions universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939, Manchester 1988, S.10).



platz zu bannen, ist den ersten Veranstaltungen dieser Art bereits an ihren symbolstarken Ausstellungsgebäuden abzulesen. Der zur ersten Weltausstellung von 1851 in Glas und Eisenträgern errichtete Londoner Kristallpalast, der Pariser Stahlskelett-Galeriebau von 1867 und der Trocadéro von 1878, auch die Rotunde des Wiener Industriepalastes 1873 fungierten durch ihre transparente und konzentrische Formensprache als architektonische Metaphern der Weltgemeinschaft unter einem Dach.<sup>9</sup>

Im Gegenzug aber wuchs auch das Bedürfnis nationaler Selbstdarstellung und Distinktion, architektonisch manifest in der Pavillon-Bauweise späterer Weltausstellungen. Die zitathafte Vorblendung nationaler Baustile schuf eine zumindest optische Diversität der Auftrittformen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts belebten Bauernhöfen und gotische Kathedralen, mittelalterliche Trutzburgen und altfränkisches Fachwerk die Ausstellungen von Antwerpen, Brüssel und Paris – Volkskultur als Surrogat und Effekt eines Retro-Looks. Dass solche Kulissenstädtchen auch aktiv bespielt werden mussten, diese Einsicht beherzigte etwa die auf der Pariser Jahrhundertschau präsentierte „Village Suisse“. Vor einem Bergpanorama mit künstlichen Felsen und Wasserfall warteten schmucke Bäuerinnen, um ihren Gästen Alpenmilch zu kredenzen. Für den Extraeintritt von 5 Francs konnten sich die Besucher bequemen Fußes in ein originalgetreu rekonstruiertes Bergdorf begeben, das, finanziert durch eine eigens hierfür gegründete Aktiengesellschaft, mitsamt seinem „lebendigen Inhalt“ komplett nach Paris versetzt worden war. Neben dem *Exotismus des Raumes* hatte sich ein solcher *der Zeit* etabliert, die einander einträglich ergänzten. Die Oasen ländlichen oder auch städtischen Lebens frönten, indem sie eine versunkene, intakte Vergangenheit evozierten, einer Exotik der Zeitferne. Auf die Reize geographischer und kultureller Distanz war etwa das orientalische Ensemble der „Rue de Caire“ ausgerichtet, die seit der Pariser Schau von 1878 ein beliebtes, immer wieder bedientes Sujet der Weltausstellungen bildete. Fungierte die zum Klischee verfestigte Straße von Kairo als orientalistisches Gegenstück der historistischen Bauten von Alt-Antwerpen, Alt-Wien und Co., so gaben die „ethnographischen Dörfer“ aus den afrikanischen Kolonialgebieten oder anderen ‚entlegenen‘ Weltregionen das Pendant ab zur bäuerlichen Idylle vom Typus der „Village Suisse“. Doch waren die eher unbeholfenen Auftritte von Singhalesen und Eskimos den reflektierten Selbstinszenierungen europäischer Aussteller weder funktional noch ästhetisch gleichzusetzen, obwohl die Partizipation am selben Forum und der Trend zur Folklore genau dieses suggerieren sollten. Politische und wirtschaftliche Aspekte des Weltmarkts traten in den Hintergrund; in der Gunst des Publikums verdrängten die ethnographischen und historischen Ensembles die frühere Produktmesse aus Industrie und Technik. Letztlich dienten die volkstümlichen Travestien aus dem Kreise der mitteleuropäi-

9 Martin Wörner, Vergnügen und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900, Münster u.a. 1999; zum Folgenden ebd., S.28 u. 36–42.

schen Veranstaltungsnationen auch dem Effekt, eine vorwiegend ethnische Perspektive auf die Erscheinungsformen globaler Diversität einzuüben.

Im Rahmen der Pariser Kolonialausstellung von 1889 wurden unter anderem ein javanisches und ein neukaledonisches Dorf errichtet; 1893 waren in Chicago mit „Bewohnern“ bestückte „Siedlungen aus Lappland, Dahomey, Java, der Südsee“ zu besichtigen.<sup>10</sup> Auch auf späteren Weltausstellungen waren Schaupuppen verschiedener Ethnien zu sehen, die überdies noch in einstudierten Sondervorführungen aufzutreten hatten – hier näherte sich die Weltausstellung konzeptionell dem Unterhaltungsprogramm der Hagenbeckschen Völkerschauen an – oder auch als Kellner und Verkäufer in den Restaurantbetrieb eingebunden waren. Bezieht man die (spezifischer sortierten) Kolonialausstellungen in die Betrachtung mit ein, ferner die von privaten Impresarios wie Hagenbeck veranstalteten Tournées und schließlich die in Panoptiken und Varietés vorgeführten anthropologischen ‚Kuri-osa‘ („Haarmenschen“, Pygmäen, Ganzkörper-Tätowierte u. ä.), so kann festgestellt werden, dass in den achtziger und neunziger Jahren die Menschenschau als Ausstellungsform weithin akzeptiert wurde und zu einem populären Massenvergnügen avanciert war.

Damit hatte sich, mit einem gewissen „Höhepunkt“ um 1900,<sup>11</sup> eine Praxis durchgesetzt, die in dieser Form noch drei Jahrzehnte zuvor undenkbar gewesen wäre. 1867 waren auf der Pariser Ausstellung lebende Darsteller lediglich einzeln, zur Vorführung von Trachten, eingesetzt worden. In Wien hatte man 1873 zwar mehrere Bau-Zitate „uncultivierter Völkerschaften“ errichten lassen, doch blieb die afrikanische Hütte damals noch unbewohnt; die fremden Populationen wurden durch Kostüme, Werkzeuge, Kunstgegenstände und Musikinstrumente repräsentiert. Erst 1878 wurden, wiederum in Paris, vor allem nordafrikanische Darsteller in größerer Zahl eingesetzt zur Belebung von Genre-Szenen wie dem Algerischen Bazar oder der Straße von Kairo. Damit war das Spektakel der Menschenbesichtigung als besondere Attraktion auch im Programm der Weltausstellungen eingezogen.

Zwar hatte es die Zurschaustellungen exotischer Menschen auch schon in früheren Jahrhunderten, in Mitteleuropa zumindest seit dem Zeitalter der Entdeckungen, gegeben.<sup>12</sup> Im Zeitalter der Aufklärung und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein konnte jedoch eine gewerbsmäßige Ausstellung von Menschen, ob nun zu

10 Wörner, Vergnügen und Belehrung, S.65 u. 72.

11 „Den Höhepunkt der Präsentation lebender Menschen als folkloristische Ausstellungsobjekte bildete die Weltausstellung 1900 in Paris“ (Wörner, Vergnügen und Belehrung S.164). „Between 1889 and 1914, the exhibitions became a human showcase, when people from all over the world were brought to sites in order to be seen by others for their gratification and education“ (Greenhalgh, Ephemeral Vistas, S.82). Vgl. auch Richard D. Mandell, Paris 1900. The Great World's Fair, Toronto 1967.

12 Vgl. hierzu den umfassenden Überblick bei Horst Gründer, Indianer, Afrikaner und Südseebewohner in Europa: Zur Vorgeschichte der Völkerschauen und Kolonialausstellungen, in: Jahrbuch für Europäische Überseegegeschichte 3 (2003), S.65–88.



wissenschaftlichen oder unterhaltsamen Zwecken, keineswegs auf ungeteilte Zustimmung rechnen. Überliefert ist der Fall einer im Zoo von Basel 1837 gezeigten südamerikanischen „Indianerin“; dass die Frau dort zusammen mit dem „unvernünftigen Vieh“ in würdeloser Gefangenschaft gehalten und neugierigen Blicken preisgegeben wurde, empfanden viele Zeitgenossen seinerzeit als skandalös.<sup>13</sup> Es bedurfte wohl erst einer populärdarwinistischen Relativierung der Spezies und überdies einer zunehmenden Präsenz kolonialer Themen in der Alltagskultur, um hier eine fundamentale Änderung weniger der Denkweise als der Wahrnehmungsmuster einzuleiten.

Gerade die zoologischen Gärten (und die ihnen nachempfundenen Ausstellungsgelände und Vergnügungsparks) konnten sich durch ihre zunehmende dramaturgisch-exotische Ausrichtung auch als Medium und Institution für die ethnographische Schaulust etablieren. Die Vorreiterrolle hatte einmal mehr Paris inne mit seinem „Jardin d'Acclimatation“, dicht gefolgt von einer Wiener Einrichtung ähnlichen Zuschnitts.<sup>14</sup> Das vor den Toren der Stadt Paris 1859 von der *Société imperiale zoologique d'acclimatation* angelegte Areal verfolgte zuvörderst wissenschaftliche und didaktische Ziele; es war nach spanischem Vorbild als ein zur Forschung und Belehrung dienendes botanisch-zoologisches Demonstrationsgelände angelegt worden. Die Akklimatisierung tropischer Pflanzen, die allmähliche Eingewöhnung exotischer Produkte überhaupt war im Gefolge des zweiten Entdeckungszeitalters ein von Kultur und Wissenschaft so intensiv wie kontrovers erörtertes Thema. Der Akklimatisierungsgarten funktionierte als eine vegetative Klimaschleuse zwischen Süd und Nord, zwischen dem Tropengürtel und Europa. Sein Prinzip der ausgleichenden Temperierung wurde dann mit architektonischen Mitteln durch die beliebten Palmenhäuser, Wintergärten und Passagen des 19. Jahrhunderts weiterentwickelt, wobei die Implantierung tropischer Atmosphäre in das mitteleuropäische Straßenbild zugleich den Innen-Außen-Gegensatz überspielte zugunsten des neuen Raumgefühls eines gewissermaßen öffentlichen Interieurs.

Im selben Jahr wie der Akklimatisierungsgarten am Bois de Boulogne wurde die Pariser Anthropologische Gesellschaft ins Leben gerufen, mit der sich die ethnographische Forschung in Frankreich institutionell etablieren konnte. Eine Zusammenarbeit von Ethnologen und Zoologen führte in den siebziger Jahren erstmals zu kombinierten Schauprogrammen im Jardin, die zur exotischen Flora und Fauna nun auch – ästhetisch konsequent – die „passenden“ fremdländischen Menschen präsentierten.<sup>15</sup> Freilich diktierten auch ökonomische Zwänge die Suche

nach neuen Attraktionen. Im Vorfeld der Planungen für die Weltausstellung von 1878 wurde im August 1877 eine afrikanische Tierschau (Kamele, Giraffen, Elefanten) angeworben, die von vierzehn Nubiern begleitet wurde. Das Echo war sensationell; sprunghaft stiegen die Publikumszahlen und die Einnahmen an, erst recht mit der im November desselben Jahres eingerichteten Eskimo-Schau. Lappländer, argentinische Gauchos und nochmals eine Nubier-Karawane machten in den folgenden Jahren den Jardin zu einem massenhaft frequentierten Vergnügungspark, der zudem seit 1880 durch eine neue Straßenbahnlinie von der Porte Maillot aus leicht zu erreichen war.<sup>16</sup>

Der vergleichende Blick nach Wien zeigt, dass man dort in den neunziger Jahren ebenfalls den Übergang vom „zoologischen“ zu einem veritablen „Menschengarten“ vollzog, wie Theodor Herzl, Feuilletonchef der *Neuen Freien Presse*, eine Glosse über die neue Attraktion des Praters betitelte. Nachdem die didaktische Zielsetzung des Akklimatisierungsgartens sich als wenig zugkräftig erwiesen hatte, setzte Viktor Bamberger, der Betreiber des Wiener Tiergartens, auf die von Hagenbeck bereits erfolgreich praktizierten ethnologischen Schaustellungen. Diese waren es denn auch, welche die angeschlagene Einrichtung wirtschaftlich über Wasser hielten. „Im Prater“, so kommentierte Herzl 1897, „sind jetzt mancherlei ‚wilde‘ Menschen und Tiere versammelt, von Unternehmern herbeigeholt für die Schaulustigen, die niemals in solche Fernen reisen könnten. Man sieht da Samoaner, Singhalesen und Aschantis, und in den Käfigen, Zwingern, Gruben und Behältern allerlei Vieh, Gewürm und Gefieder“. Diese bunte Versammlung des Disparaten, für den vom Darwinismus beeinflussten Herzl gerät sie zum Sinnbild des universellen Existenzkampfes alles Lebendigen: „In welche Formen flüchten sich die Arten, die sich erhalten wollen! Unter welchen Schrecken vollzieht sich der Kampf ums Dasein!“<sup>17</sup>

Mit dem kommerziellen Erfolgsdruck der Veranstaltungen nahm auch ihr Schau-Charakter zu; vor 1878 hatten sich die exotischen Bau-Ensembles der Weltausstellungen noch einen eher dokumentarischen Anstrich gegeben. Für private Impresarios wie Hagenbeck war die permanente Steigerung des Publikumsinteresses naturgemäß noch wichtiger als für Einrichtungen in institutioneller Trägerschaft. Schon bei der Entstehung der gewerbsmäßigen Völkerschauen waren Jahrmarkt und Zirkus, die aus Amerika übernommenen Freakshows und Wildwest-Vorführungen impulsgebende Elemente.<sup>18</sup> Während der zoologische Rahmen für die wissenschaftliche Legitimierung der Schaulust an menschlichen Objekten sorgte, sollte der ethnologische Informationsgehalt zunehmend auch als Unterhaltungspotenzial abgeschöpft werden. Fremde Sitten und Gebräuche wurden auf den Völkerschauen erst in dem Maße zum Thema, wie sie auch bühnenwirksam präsentabel waren. Dem eigens in einer Arena versammelten Publikum

13 Balthasar Staehelin, Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel 1879-1935, Basel 1993, S.124.

14 Der Wiener Akklimatisierungsgarten musste sich im Prater allerdings die Gunst des Publikums mit benachbarten Volksbelustigungen wie Zirkus und Panoptikum teilen.

15 „It was only natural to exhibit the inhabitants of the lands whose flora and fauna already provided many of the exhibits at the Jardin“, befindet William Schneider, *An Empire for the Masses*, S.126.

16 Schneider, *An Empire for the Masses*, S.129-132.

17 Theodor Herzl, *Der Menschengarten* (1897), in: Feuilletons, Bd. 1, Berlin 1911, S.153.

18 Thode-Adora, *Für fünfzig Pfennig um die Welt*, S.21-28.



wurden Demonstrationen „einheimischer Fertigkeiten und Bräuche“ gegeben.<sup>19</sup> Anders als mit solchen zirkusähnlichen Extra-Vorstellungen war die Nachfrage bald nicht mehr zu decken.

Derlei Innovationen des Gewerbes waren an der Zeit; in Paris und in Wien, und andernorts ebenfalls. Nicht nur der „Tiergarten“ im Wiener Prater nahm eine ähnliche Entwicklung wie sein Pariser Vorbild, auch der Zoologische Garten in Leipzig durchlief die nachgerade typischen Stationen eines halb didaktischen, halb zirkusähnlichen Vergnügungsparks.<sup>20</sup> Zur Spezialität des Hauses wurde eine aus sechzehn Löwen, mehreren Panthern und Königstigern bestehende Raubtierzucht. Als weitere Publikumsattraktionen ließ Zoodirektor Ernst Pinkert Menschen aus fremden Völkern auf dem Gelände ausstellen: unter anderem Kalmücken, Kirgisen und Suaheli. Nachdem auch dieses Spektakel sich verbraucht zu haben schien, wurden die Exoten überdies zu Sonderauftritten angehalten. In „Lebenden Bildern“ sollten sie nun freilich nicht die Kultur ihrer Heimat darstellen, sondern in diesem Falle typische Situationen und berühmte Gemälde aus der europäischen Tradition; je unbeholfener dabei ihre Spielweise ausfiel, desto mehr diente sie zur Erheiterung des Publikums. Kulturkontrastive Komik war ein solcher Belustigungen inhärenter, wohlfeiler Mehrwert, dessen kathartische Wirkung jederzeit abrufbar war. Als 1894 eine aus Ostafrika importierte Suaheli-Gruppe im Leipziger Zoo die sprichwörtliche, von Carl Joseph Begas 1841 gemalte Szene der „Mohrenwäsche“ aufführen musste, wurde das solche Komik begründende Prinzip der ethnologischen Kluft im dargestellten Bilde selbst thematisch: Zum rassistischen Klamauk geriet hier das in der abendländischen Tradition verankerte Stereotyp von der schwarzen Färbung als Indikator essenzieller schuldhafter Verfehlungen, die auch durch größte Anstrengungen nicht weißzuwaschen waren.

Die Fallhöhe des Komischen basiert hier unverkennbar auf der unüberbrückbaren Differenz zwischen Schwarz und Weiß, doch: Wessen „Fall“ gibt es dabei eigentlich zu bestaunen? Hier drückt sich eine Ambivalenz-Erfahrung aus, die sich in der Schaustellung verschiebt und allein auf der Seite des Objekts entlädt; aus der Zuschauerperspektive kann dies mit Erleichterung quittiert werden. Die Schaulust ist somit geschützt durch die – etwa im Lachen – jederzeit mögliche Wiederherstellung des kulturellen Abstandes, trotz und gerade in der Situation des kompromittierenden Blickkontakts. Die Spannung von scheinbarer Assimilation und drastischer Distanznahme erzeugt im Moment der Auflösung einen katharti-

19 Ebd.

20 Zur Geschichte des Leipziger Zoos vgl. Johannes Gebbing (Hg.), 50 Jahre Leipziger Zoo. Eine Festschrift, Leipzig 1928; Gisela Krische, 100 Jahre Leipziger Zoo, in: Panthera 1978. Informationen über die Völkerschauen dort selbst geben besonders die Schilderungen von Alfred Lehmann, Zeitgenössische Bilder der ersten Völkerschauen, in: Werner Lang u.a. (Hgg.), Von fremden Völkern und Kulturen. Hans Plischke zum 65. Geburtstag, Düsseldorf 1955, S.31-38; ders., Schaustellungen im Leipziger Zoo, in: Karl Max Schneider (Hg.), Vom Leipziger Zoo. Aus der Entwicklung einer Volksbildungsstätte, Leipzig 1953, S.72-92.

schen Effekt; ein Mechanismus, dessen Dynamik für die Wirkungsästhetik der Völkerschauen und besonders für ihre Weiterentwicklung in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine wachsende Bedeutung gewinnen sollte. Das zunächst leicht angsterfüllte Befremden, aus gesicherter Beobachterposition den Vertretern wilder, entsetzlicher Barbarei ins Auge zu blicken, wich rasch einer Art von Schuldgefühl, welches sich entweder im *comic relief* Luft verschaffen – oder auf die Haltung des theatralischen Konsumenten zurückziehen musste. Die leibhaftigen Exoten hatten ihren Schrecken längst eingebüßt; neue Reize mussten der Begegnung mit ihnen zusätzliche Faszination oder eben Komik verleihen.

So wurden die Schaustellungen zum Ort für Experimente – auch solche ästhetischer Art. In dieser Hinsicht sind die journalistischen und literarischen Berichte von der Menschenschau aufschlussreich, die ihrerseits ebenfalls unter wachsendem Originalitätsdruck standen. Zwar mussten sie rhetorisch und poetisch sämtliche Register ziehen, um auch uneingeweihten Lesern den besonderen Kitzel solcher Veranstaltungen nahezubringen, doch durften sie die mit solchen Spektakeln bereits Vertrauten nicht mit der bloßen Wiederholung des Erwartbaren langweilen. Wenn schon die Auftritte des Fremden immer stärker dramaturgisch durchgestaltet waren, so überboten die Berichte dies mit einer Inszenierung zweiten Grades. Ein ebenso typisches wie singuläres Beispiel sind die Arbeiten des Berliner Romanciers und Journalisten Julius Stinde. Wiederholt machte dieser Autor die Spielarten zeitgenössischer Exotismus-Moden zum Gegenstand, das wachsende Interesse an Fernreisen oder auch die in Teilen der Bevölkerung grassierende Kolonial-Euphorie.

Im Sommer 1884 durfte Stinde für seine Reportage über ein Berliner Gastspiel von australischen Aborigines durchaus auf gewisse Resonanz rechnen. Schon der Titel seiner Glosse zeigt, mit welchen Mitteln der Chronist diese Resonanz noch zu steigern und die dem Thema innewohnende Faszination auf seine eigene Sicht- und Darstellungsweise zu lenken wusste. „Aus dem Leben der Hauptstadt. Bei den Menschenfressern“ lautete sein Bericht – und die Leser des *Deutschen Montagsblattes* waren dabei. Den Erwartungen eines sensationshungrigen Publikums entsprechend, mussten die im Berliner Panoptikum ausgestellten Australier wilde und gefährliche Kannibalen sein. Die praktizierte Einverleibung menschlicher Wesen lag indes bei dieser Veranstaltung ganz auf Seiten des Schaubetriebes selbst und der ihm zuströmenden Kundschaft. „Es war von jeher einer meiner Lieblingswünsche, einmal im unservirten Zustande mit echten veritablen Menschenfressern zusammen zu kommen, mit diesen, viel wahrer und unverfälschter als wir empfindenden Naturmenschen, da wir im Affekt doch bloß sagen, daß wir Jemand aus Liebe aufessen möchten, während Jene nicht lange reden, sondern gleich zur Thatsache schreiten, von der die überbleibenden Knochen noch der späten Nachwelt Zeugnis geben“<sup>21</sup>.

21 Julius Stinde, Aus dem Leben der Hauptstadt. Bei den Menschenfressern, in: *Deutsches Montagsblatt* Jg. 8, Nr. 28 vom 14. 7. 1884.



Stindes humorvolle Überzeichnung der Klischees von den Menschenfressern entfaltet ihren Witz nicht einseitig auf Kosten der Ausgestellten, sondern lässt ihn auf die Schaulustigen selbst zurückfallen, so dass, in Anbetracht der thematisierten Weltgegend, von einem Bumerang-Effekt gesprochen werden kann. Erschüttert wird dabei zuvörderst der darwinistische Glaube an die Stringenz der Evolution und ihre Fortsetzung auf dem Gebiet zivilisatorischer Verfeinerung. Von Stinde persifliert, liest sich jenes Credo wie folgt: „Wir anderen jedoch, wir Kulturmenschen, [...] gaben das Menschenfressen auf, und lernten Gänseleberpastete dem Gehirn kleiner Kinder vorziehen. [...] wir gaben die Kriegstänze auf und führten dafür die Quadrille ein; wir gruben eine gewaltige Kluft zwischen uns und unseren Urahnen. Diese Kluft heißt die Kultur.“ – Aus solchem überschwänglichen Bekenntnis leitet Stinde seine Begründung für den Besuch im Panoptikum ab, denn – so die gängige anthropologische Denkfigur – die primitiven Stämme und Völker dienen den Höherentwickelten als Studienobjekte ihrer eigenen phylogenetischen Vorzeit. „Hieraus ergibt sich, wie wichtig es ist, in den jetzt lebenden Wilden das Spiegelbild unserer Urahnen zu studieren“.

Doch die Chance zur Selbsterkenntnis verstreicht ungenutzt, wenn die Identifikation vorschnell und reduktiv erfolgt. Nicht im Mindesten gibt das Gebaren der begafften Australier dem Betrachter ethnographische Rätsel auf: „Die wilden Menschenbrüder waren ganz gesellig. Sie tranken Kaffee und aßen Napfkuchen dazu, viel Kaffee und recht viel Napfkuchen. Dann rauchten sie Cigarren, welche sie in höchst friedlicher Kampfweise von den Zuschauern eroberten. [...] So war der erste Berührungspunkt zwischen dem civilisierten Europäer und dem im Austral-Kannibalen konservierten prähistorischen Urahnen gefunden: der Mensch der Steinzeit war ein Schnorrer“. Wie die marktschreierische Anpreisung von Kannibalen die kulturelle Differenz grotesk übersteigert, so betreibt die Präsentationsweise selbst deren Verniedlichung; und auch diese Tendenz wird durch Stindes Schilderung eines arglosen Kaffeekränzchens drastisch hervorgekehrt. Als der älteste Teilnehmer der Schau Gesänge anstimmt, glaubt Stinde einen „Schunkelwalzer“ als melodische Grundlage auszumachen; zartfühlend beschreibt er, wie eine Frau der Gruppe mit zwei jungen Mädchen aus dem Publikum Kontakt aufzunehmen versucht. „Sie hielten sich an den Händen gefaßt und lächelten einander zu, da sie sich sprachlich nicht verständlich machen konnten“. Am stärksten beeindruckt den Reporter ein „wildes Kind“, da es „noch besser als die Alten den Urzustand verkörpert“. Der „kleine Kannibale“ tanzte für seinen Besucher „einen Extra-Kriegstanz“ und „verlangte dafür einen Extra-Nickel“. Schließlich „brachte er seine Photographie zum Vorschein und suchte die zu verkaufen. Ich nahm ihm eine zum Andenken ab“.

Die Wilden sind, wie Aussteller und Publikum sie haben wollen; primitiv und angepasst zugleich, finstere Steinzeitmenschen und geschulte Marktteilnehmer. Stindes Fazit beleuchtet die Schizophrenie einer Darbietung, die aus pseudowissenschaftlichen Vorurteilen unter den prostituierenden Bedingungen der Schaustellung eine leicht konsumierbare, gefällige Exotik schafft – den Sonntagnach-

mittags-Kannibalen sozusagen. „Sehr befriedigt verließ ich das Lokal. Auf Grund der Wissenschaft und eigener Beobachtung bin ich nun im Stande, folgendes Bild vom prähistorischen Menschen zu liefern: Der prähistorische Mensch lebte in Höhlen, sog das Mark aus den Knochen seines Mitmenschen und genoß Kaffee mit Napfkuchen dazu. Seinen Unterhalt erwarb er durch Ballettvorstellungen primitivster Art und durch den Handel mit Photographien. Den Tabak wußte er sich zu erbetteln. [...] Wenn er sich wohl fühlte, sang er den Schunkelwalzer, vor dem Schlachten überzeugte er sich von der Bratfähigkeit seines Opfers durch Betasten mit den Händen. Mit einem Wort: er war gar nicht übel“.

Weder das ethnographische Wissen noch die eigene Anschauung entkommen der suggestiven Macht ihrer Projektionen. Nur selten freilich trug die Anverwandlung des Fremden so humorvolle Züge wie bei den Menschenfressern Julius Stindes; jenen hatte nicht das Berliner Panoptikum solche vergleichsweise ‚menschenswürdigen‘ Aufttrittsbedingungen gewährt, sondern allein der korrigierende Mutterwitz des Chronisten. Gerade weil sich in die demonstrierte Alterität so rasch auch Regungen spontaner Empathie und die Ahnung eines gemeinsamen Menschlichen zu mischen drohten, gaben die Schaustellungen häufig Anlass zur Befangenheit. Ohne zusätzliche Vorkehrungen, wie zum Beispiel das Korsett einer verlässlichen Dramaturgie, waren sie weniger ein Vergnügen als eine Peinlichkeit. Dieser vorzubeugen, boten bereits die betonte Kommerzialität und Künstlichkeit, der zu entrichtende Eintrittspreis und die demonstrative Abgrenzung der Ausstellungsräume dem Betrachter einen bequemen Rückzug auf die Haltung des zum Voyeurismus berechtigten Konsumenten an.

Durch Einsatz theatralisch-kulinarischer Elemente wurde die ethnographische Situation an das Regiment eingespielter Affekte – prickelnde Angst, abstoßender Ekel, befreiendes Lachen – überstellt. Mit den stärksten Affekt-Appellen arbeiteten die Vorführungen in den Varietés und Panoptiken, denen schon ausstattungs-technisch die Möglichkeiten zur tiefendimensionalen Simulation authentischer exotischer Milieus abgingen. Die Schaustellung menschlicher Deformationen und auffälliger Körpermerkmale gehörte zum gängigen Repertoire der bei Zirkus- und Wildwest-Vorstellungen angeschlossenen *Freak Shows*, von „Fat Ladies“ bis zu tätowierten Zwergen reichte im Circus Barnum das Angebot. Nachdem das Anbringen von Tattoos in den 1880er Jahren fast zu einer Modeerscheinung geworden war, nahmen Einrichtungen wie Castan's Panoptikum in Berlin neben Haarmenschen und anderen Skurrilitäten auch Ganzkörper-Tätowierte in ihr Programm auf.<sup>22</sup> Eher fasziniert als empört berichtet der Mediziner Rudolf Virchow, „daß im Passage-Panopticum feine Damen sich vor den Tischen birmanischer Tättowierer drängten, um sich Zeichen in die Haut einstoßen zu lassen“.<sup>23</sup> Die Tätowierten, die es in den Varietés zu bestaunen gab, täuschten nicht einmal mehr vor, authen-

22 Zur Geschichte und Konjunktur der Tätowierungen vgl. Stephan Oettermann, *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*, Frankfurt a.M. 1985.

23 Rudolf Virchow, *Europäische Tätowierungen*, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 29 (1897), S.328-331, hier 330.



tische Zeugen eines fremden Kulturkreises zu sein; sie agierten als Vorböten und Animateure einer auch für Mitteleuropäer längst verfügbar gewordenen kosmetischen Manipulation. Weil die legendären Vorbilder der rätselhaft-schönen Hautzeichen längst durch leicht anzufertigende Massenware verdrängt worden waren, musste sich der Reizwert solcher Vorführungen ins Kolossale, Monströse oder Erotische verlagern.

Selbst die arglosen Besucher von Panoramen und Dioramen sahen sich beim Betreten der Stätten ihrer Schaulust in die atmosphärische Nähe eines anrühigen Gewerbes gebracht, wie Hermann Broch in seiner Schilderung der 1888 im Kaiserpanorama an der Leipziger Straße gezeigten Indien-Schau andeutet. „Tritt man ein, so gelangt man zuerst in einen lichten, freundlich erwärmten Raum, in welchem eine ältere, offenbar gütige Dame hinter einem Tischchen eine Art Kassadienst versieht und Karten für die Besichtigung des Etablissements verkauft“<sup>24</sup>. Das Zweideutige der geheimnisvollen Lustbarkeit wird durch die grundsätzliche Schwellenhüterin desto bemerklicher. „Der Harrende“, so heißt es weiter, „verschwindet hinter dem schützenden Vorhang. [...] Drinnen aber ist Dunkelheit [...]. Vor dir siehst du zwei helle Augen, die etwas unheimlich aus einer schwarzen Wand dir entgegenschauen und unter diesen Augen ist ein Mund, dessen hartes Viereck durch das matte Licht, das in ihm liegt, gemildert ist. Nun bemerkst du allmählich, daß du vor einem polygonen tempelartigen Gebilde stehst, dem die Wand angehört, vor die man dich hingeführt hat und vor der dein Stuhl sich befindet, siehst auch, daß links und rechts von dir ein Andächtiger sitzt, der seine Augen an die Augen der Wand gelegt hat und du tust nun desgleichen, nachdem du einen Blick auf die lichte viereckige Scheibe geworfen und dir eingeprägt hast, daß sie ‚Regierungsgebäude in Kalkutta‘ sagt“.

Zumindest in der Beschreibungskunst Hermann Brochs hat das optisch aufbereitete Indien des Kaiserpanoramas einen doppelten Boden. Die von den ortlosen Augen ausgehende unheimliche *face-to-face*-Illusion zitiert suggestiv jene Form des Blickkontakts, wie er für die Menschenschau typisch war. Erst allmählich verfertigt sich aus isolierten Wahrnehmungen eine Gestalt, ein Bild und schließlich dessen Beschriftung. Man blieb, mit der fingierten Intimität eines *chambre séparée*, eine Weile im Dunkeln – bis plötzlich an die Stelle erotischer Verlockung die plakative Präsenz des Kolonialismus tritt, die mit harter Hand platzierte Illumination der britischen Kolonialherrschaft in Kalkutta. Die durchschaute Situation ist dem ästhetischen Vergnügen abträglich, weshalb das Bild im Moment seiner vollständigen Wahrnehmbarkeit dem Betrachter wieder entzogen wird, „unter dem Abschlag einer zarten Glocke und mit einem mechanischen Schnarren“, wie Brochs Schilderung vermerkt. Auf zum nächsten Bild, einer palmenbestandenen Ansicht des Königsparks von Kalkutta. Nach dieser folgt wieder ein

Klingelzeichen, „ein Gleiten von Palmen, Bänken, Gebäuden, Masten, ein Zurechtrütteln“, und sonnenüberglänzt erstrahlt nun eine „Hafenpartie in Bombay“, die gleichsam von den optischen Überhängen der vorausgegangenen Bilder noch mitausgestattet wird: „Der Mann, der eben im Königspark auf der Bank gesessen hatte, steht nun im Tropenhelm im Vordergrund auf den Steinquadern der Mole. [...] Aber das mag Einbildung von dir sein, denn schon gibt ihm Gott das Klingelzeichen und ohne Gruß, steif und unbewegt, ohne einen Schritt zu tun, entgleitet er“.

In gleichmäßigen Abständen zieht die Bildfolge weiter; an die „Eingeborene Mutter auf Ceylon“ reiht sich das „Tempelgebäude in Delhi“, um seinerseits vom „Aufbruch zur Elefantenjagd“ abgelöst zu werden, das eine Serie von Naturdarstellungen ankündigt; unter „mechanischem Schnarren rückt Landschaft auf Landschaft sonderbar unvermittelt vorwärts und vorüber“<sup>25</sup>. Dem stationären Betrachter dieser fremden Welten ersetzt der mechanische Vorbeizug der Bilder die eigene Fortbewegung. In Analogie zum Blick aus dem Abteifenster während der Eisenbahnfahrt lässt der Besucher des Dioramas disparate Eindrücke Revue passieren, deren rascher Wechsel nicht nur das Werk der optischen Illusionsbildung unterstützt, sondern auch einen dem äußeren Reiseerlebnis vergleichbaren Eindruck von rastlosem Dahineilen und flüchtigen Blickkontakten erzeugt. Die eigentliche Fluchtlinie der Bilderfolge liegt ‚dort draußen‘, in der pragmatischen Wirklichkeit des Kolonialreiches selbst. Den Aufbruch nach Indien wird denn auch eine der Figuren dieses Romans, ein Handelskaufmann, wenig später in die Tat umsetzen.

Bemerkenswerterweise kommen die Impressionen aus dem indischen Kolonialgebiet ohne die Nachhilfe leibhaftiger Exoten aus. Tatsächlich vertrug sich, wie die Berliner Kolonialausstellung 1886 erwiesen hatte, die Anwesenheit von Bewohnern aus den deutschen Kolonialgebieten in der Hauptstadt nicht besonders gut mit den Gepflogenheiten der Menschenschau. Die koloniale Option war vielmehr eine der denkbaren Möglichkeiten, Kulturkontakte *diesseits* solcher Schaustellungen und ihrer artifiziellen Barrieren zu realisieren, mit den Fremden eine Form des Zusammenlebens einzugehen.

Ein so faszinierendes, geradezu märchenhaft sich anbietendes Kolonialgebiet, wie es das britische Empire mit Indien (und anderen orientalischen Destinationen) vorzuweisen hatte, blieb in Berlin ein sehnsuchtsvoll bestaunter Traum; nicht nur im Dreikaiserjahr 1888 der *Schlafwandler* Hermann Brochs. Die britische Allgegenwart auf dem Globus stand den eigenen kolonialen Aktivitäten als stets überlegene Konkurrenz vor Augen. Dagegen war die Repräsentation des Globus auf den von Frankreich angeführten Weltausstellungen ein schon eher erreichbares Vorbild für die Bemühungen in der neuen Reichshauptstadt. Bestrebungen kolonialer Expansion hatten auf wirtschaftlichem, kulturellem und wissenschaftlichem Gebiet lange vor dem Beginn offizieller Kolonialherrschaft ein-

24 Hermann Broch, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Kommentierte Werkausgabe, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a.M. 1994, S.166; die nachfolgenden Zitate ebd., S.166f. u. 167.

25 Broch, *Schlafwandler*, S.168.



gesetzt und überdauerten diese nachhaltig. Das Zeitalter des Kaiserreichs selbst war durch eine historisch singuläre Konstellation von nationalstaatlichen Gründungsaktivitäten, tiefgreifenden wissenschaftlichen wie kulturellen Umbrüchen und kolonialem Engagement geprägt.

Im Verbund mit wissenschaftlichen und politisch-militärischen Initiativen bildete sich ein Fächer von Institutionen (Körperschaften, öffentliche Einrichtungen, Publikationsmedien), die sich der Erkundung außereuropäischer Kulturen und Regionen widmeten und auch der Vermittlung des daraus erwachsenden Wissens- und Objektbestandes. Den heimischen Wahrnehmungsraum eroberte das Fremde mit Reiseerzählungen und Reportagen von fernen Ländern, als Fotografie in vielfältigen Distributionsformen, als Spektakel auf Völkerschauen oder im Zirkus, als Illusionsraum in Panoramen und Dioramen, nach der Jahrhundertwende als Sensation, die der Kinematograph einführte; in der anthropologischen Studiofotografie dagegen dominierte die kontrollierte Wildheit „stimmungsvoller“ Atmosphäre. Mit den Aktivitäten Hagenbecks und anderer Zoodirektoren, ebenso mit den spektakulären Auftritten exotischer Individuen und Ensembles in Varietees und Panoptiken gestaltete sich die öffentliche Präsenz des Fremden im Deutschen Reich kaum minder eindrucksvoll als in vergleichbaren europäischen Nachbarländern.

Obwohl die Mode der Ausstellung fremder Ethnien in ihren ökonomischen wie kulturellen Rahmenbedingungen zweifellos durch die epochalen Tendenzen des Kolonialismus und Exotismus geprägt war, verbreitete sie sich offenbar weitgehend unabhängig von der Frage, ob und wie die beteiligten Nationen als Kolonialmacht etabliert waren und möglicherweise auf die Kooperation ‚eigener‘ exotischer Populationen zurückgreifen konnten. Was in Hamburg, Berlin, Leipzig oder München an Ethnographica zu sehen war, stand hinter Paris, London und Wien nicht zurück. Dass manche der Weltausstellungen durch zusätzliche Kolonialausstellungen flankiert wurden, verrät zwar – genealogisch durchaus zutreffend – eine gewisse Komplizenschaft beider Schaustellungen; man kann ihre räumliche Trennung jedoch auch als Indiz dafür sehen, dass eine strikt national oder gar nationalistisch markierte koloniale Leistungsschau auf internationalem Parkett als störend empfunden worden wäre. Besitzansprüche und Verwertungsinteressen sollten im Konzert der Nationen nur verdeckt thematisiert werden, während die Kolonialpropaganda für ihre Zwecke mit recht drastischen Mitteln zu arbeiten pflegte. Anders als Museen, Panoramen und ähnliche zur populären Didaxe geeignete Medien wurden die Völkerschauen in Deutschland kaum zur expliziten Propagierung kolonialen Engagements in Dienst genommen – bis auf eine folgenreiche Ausnahme.

Für den entgangenen Glanz, sich selbst einmal als ausrichtende Metropole einer Weltausstellung präsentieren zu können, entschädigte sich die Reichshauptstadt 1896 mit der Berliner Gewerbeausstellung, die ihren Ambitionen wie auch

dem Umfang nach als „verhinderte Weltausstellung“ gelten konnte.<sup>26</sup> Zum 25jährigen Jubiläum der Reichsgründung hatten Berliner Industrielle und Kaufleute die Errungenschaften deutschen Gewerbefleißes vorstellen und zugleich Berlin als weltgewandte Metropole ins Licht rücken wollen. Dass es zu einer „Exposition universelle“ nach französischem Muster nicht gereicht hatte, lag wohl nicht nur an der mangelnden Unterstützung durch Kaiser und Reichskanzler, sondern auch an der Unfähigkeit zur Anbahnung der erforderlichen internationalen Kooperation.<sup>27</sup> Statt also die Länder der Welt an einem Schauort vereint zu finden, so kommentierte Georg Simmel das Ereignis, war in Berlin umgekehrt zu bestaunen, wie sich „eine einzige Stadt in die Gesamtheit der Culturleistungen verbreitert“.<sup>28</sup>

Stärker als die vorausgegangenen Weltausstellungen bewegte sich die Schau in Berlin-Treptow noch in der Tradition einer Industrie- und Handelsmesse. Zugleich aber nahm sie die Impulse des ‚jungen‘ deutschen Kolonialreichs auf und verband diese mit einer symbolischen Aufwertung der seit der Gründerzeit wirtschaftlich erstarkten Metropole. Nicht von ungefähr lag ein Schwerpunkt der technischen Leistungsschau auf dem Gebiete des Schiffbaus und Seeverkehrs; dies entsprach der persönlichen Vorliebe des Kaisers ebenso wie dem von nationalistischen Kreisen geforderten Flottenbau-Programm. Als Wilhelm II. am 1. Mai die Berliner Gewerbeausstellung feierlich eröffnete, hatte Seine Majestät demonstrativ eine Anfahrt auf dem über die Oberspree führenden ‚Seeweg‘ gewählt. Nach Abschluss der Zeremonie begab sich der Kaiser auf einen Rundgang. Ausgiebig verweilte er auf der Sonderschau aus Deutschlands Kolonialgebieten, wo in „Deutsch-Afrika“ für ihn ein „Kriegstanz von unseren schwarzen Kompatrioten aufgeführt“ wurde.<sup>29</sup> Die Treptower Parkanlagen versprachen nicht nur dem Kaiser und seinem Tross, sondern auch allen weiteren der immerhin rund 7,5 Mio. Besucher eine prächtige Tour d’Horizon durch die deutsche Welt mehrerer Kontinente, ohne die preußische Metropole verlassen zu müssen. „Für nur dreißig Pfennige Thoreinlaß treten wir in unsere Kolonien, am Karpfenteich zwischen den Gebüschern malerisch gelegen, und können eine Vorstellung von unseren Erwerbungen in Afrika gewinnen“, lässt Julius Stinde, der über die Schau im Treptower Park einen ganzen Roman verfasste, seine Protagonistin Wilhelmine Buchholz schwärmen.<sup>30</sup>

26 Die verhinderte Weltausstellung. Beiträge zur Berliner Gewerbeausstellung von 1896. Hg. vom Bezirksamt Treptow von Berlin, Berlin 1996.

27 Vgl. Erhard Crome, Berliner Gewerbeausstellung 1896: Betrachtung eines Jahrhundertstücks, in: Die verhinderte Weltausstellung, S.11-27, bes. 15f.

28 Georg Simmel, Berliner Gewerbe-Ausstellung, in: Die Zeit Nr. 95, Wien 25.7.1896, S.59f. Wiederabgedruckt in: Ästhetik und Kommunikation 18 (1987), 67/68, S.101-105.

29 Vossische Zeitung 25.1896, Nr. 205, Morgen-Ausgabe.

30 Julius Stinde, Hotel Buchholz. Ausstellungs-Erlebnisse der Frau Wilhelmine Buchholz, Berlin 1897, S.200.



Mit der Diversität ihrer Darbietungen und der rezeptionslenkenden Mixtur aus Belehrung, Amüsement und Rekordsucht erwies sich die Berliner Ausstellung als gelungene Adaption der internationalen Vorbilder. Dass die Veranstaltung mit inszenatorischen Mitteln „Propaganda für Flottenbau und Kolonialpolitik“ betrieb, war unübersehbar, gab den Berlinern aber immerhin Gelegenheit, „erstmal in breitem Maße Bekanntschaft mit der Banane“<sup>31</sup> zu machen. Nicht allein als ideologische Parteigänger, sondern auch als Konsumenten sollten die deutschen Steuerzahler für die Unterstützung der Kolonialgebiete gewonnen werden. Dazu diente besonders die von der Deutschen Kolonialgesellschaft initiierte Sonderausstellung, auf der Wirtschaftsvertreter, Händler und Produzenten sich zu einer gemeinsamen Präsentation des deutschen Kolonialhandels und seiner Produkte zusammenfanden. Kaffee und Schokolade, Bananen, Erdnussöl und andere Kolonialwaren, die zuvor fremde Luxusgüter darstellten, wurden durch eine Werbekampagne als Erzeugnisse deutscher Kolonien herausgestellt. „Welcher in Berlin außerhalb der Kolonialkreise Stehende wußte vor der Eröffnung der Kolonial-Ausstellung etwas von Usambarakaffee, von Kamerunkakao, Neu-Guineazigarren, Namen, die alle mit gutem Klang während und nach der Ausstellung genannt wurden?“<sup>32</sup>

Anschaulich und genussreich sollte die Warenschau belegen, dass die afrikanischen und ozeanischen Schutzgebiete zum Teil prosperierende Wirtschaftsbereiche aufwiesen und überdies lohnende Einsatzgebiete zusätzlicher Investitionen sein konnten. Für den „wissenschaftlich-kommerziellen Teil“ der Kolonialausstellung wurde eine aus sechs Ausstellungshallen bestehende, so genannte Sansibarstadt errichtet. Hier stellten Missionen, Kolonial- und Schifffahrtsgesellschaften ihre Arbeit vor.<sup>33</sup> Den lebhaftesten Anschauungsunterricht erteilten indes die aus den deutschen Kolonien eingeführten Menschen. Die 103 ‚Schutzbefohlenen‘ aus Afrika und der Südsee, die es im ethnographischen Teil der ersten Deutschen Kolonialausstellung zu sehen gab, waren deren publikumswirksamstes Zugpferd. Denn, so Gustav Meinecke im *Amtlichen Bericht*, „tote Sammlungen allein sind nie imstande, die große Masse des Volkes [...] heranzuziehen“<sup>34</sup>. Wie in früheren Weltausstellungen wurden die „Eingeborenen“ aus Kamerun, Togo, Deutsch-Südwest und Ostafrika in Hüttendörfern ausgestellt; für die acht Bewohner aus dem von Deutschland annektierten Teil Neuguineas wurde eine Unterkunft in Nachbildung des dortigen Pfahlbaustils errichtet.<sup>35</sup> Frau Buchholz, die auf diesen

31 Crome, Berliner Gewerbeausstellung 1896, S.17f.

32 Deutsche Kolonialzeitung N.F. 16 (1899), Nr. 48, S.82-484, hier 483.

33 Vgl. Deutsche Kolonial-Ausstellung 1896. Offizieller Katalog und Führer. Gruppe XXIII der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896. Hg. vom Arbeitsausschuß der Deutschen Kolonial-Ausstellung, Berlin 1896.

34 Deutschland und seine Kolonien im Jahre 1896. Amtlicher Bericht über die erste Deutsche Kolonial-Ausstellung. Hg. vom Arbeitsausschuß der Deutschen Kolonial-Ausstellung. Redaktion: Gustav Meinecke, Berlin 1897, S.6f.

35 Roland Richter, Die erste deutsche Kolonial-Ausstellung 1896. Der „Amtliche Bericht“ in historischer Perspektive, in: Robert Debusman/János Riesz (Hgg.), Kolonialausstellungen – Begegnungen mit Afrika?, Frankfurt a.M. 1995, S.25-42, hier 28.

Teil der Kolonialausstellung besonders gespannt ist, stellt bei ihrer Musterung des ethnographischen Ensembles eine erhebliche Diskrepanz von fremder Lebensweise und heimischen Witterungsbedingungen im Berliner Spreetal fest: „Die Hütten der auswärtigen Eingeborenen sind für das Stralau-Rummelsburger Klima nicht geeignet“<sup>36</sup>.

In den vom Publikum gut einsehbaren Anlagen saßen die ethnischen Selbstdarsteller wie auf dem Präsentierteller. Vertraglich hatten sie sich dazu verpflichtet, traditionelle Bekleidung zu tragen, ihre handwerklichen Künste, Tänze und Gesänge vorzuführen. Doch auch außerhalb ihrer täglichen Schauseinlagen waren sie während der Öffnungszeiten ‚immer im Dienst‘ und profitierten, wie Julius Stinde scharfsinnige Beobachterin zu bedenken gibt, nicht einmal von den zivilisatorischen Segnungen des deutschen Sonntags. „Nun lernen die Wilden auf der Ausstellung die Berliner Sonntagsruhe aus eigenster Anschauung, wo sie den vorüberdrängenden Menschenströmen ihre Tänze vorspringen müssen und rudern und Matten flechten und fechten und was sie sonst auf der Walze haben zur Verbreitung anthropologischer Studien“<sup>37</sup>. Der saloppe Kommentar reflektiert die entstellte Form, welche der Gedanke einer lebensnahen Popularisierung ethnologischen Wissens angenommen hatte. Wie es bei den Wilden zugeht, diese Frage ließ sich nun ganz ohne Buchgelehrsamkeit beantworten. Man konnte fremden Menschen bei ihren „täglichen Beschäftigungen“ zuschauen, „die anscheinend meist im Anfertigen handwerklicher Gegenstände, zum Teil im Vorbereiten der Mahlzeiten und zuweilen in Vergnügungen bestanden“<sup>38</sup>. Das Leben der Fremden sollte im fremden Land seinen ganz normalen Gang gehen, unbeeindruckt von dem Zustrom ihrerseits dorffremder, aufdringlich und glotzend herumstehender Besucher.

Mit der Illusion ungezwungener Natürlichkeit vertrugen sich weder der durchorganisierte Zeitplan der Vorführungen noch die teils recht dreisten Kontaktversuche seitens des Publikums. Nicht untypisch dürfte die folgende, fiktive Begegnung mit einer afrikanischen Mutter und ihren Kindern gewesen sein, von der Wilhelmine Buchholz berichtet: „Wir gebildeten Europäer standen an dem Gehege und sahen zu. Manche riefen Redensarten, die sie gottlob nicht verstanden, aber mir schien, als wenn die Frau unter ihrer Wangenschwärze erröthete, wenn den Schnodderigkeiten wieherndes Gelächter folgte. Sie erhob sich und blickte die Weißen an. Was sie wohl dachte? Dann nahm sie ihre Kinder an der Hand und verzog sich in die Hütte. Und wir verzogen uns auch“<sup>39</sup>. Anders als den meisten zahlenden Gästen bewusst war, galt die ethnographische Versuchsanordnung auch in der Umkehrrichtung, wie sogar der *Amtliche Bericht* festhält: „Manches, was die Leute am Tage gesehen und einen besonderen Eindruck bei ihnen hinterlassen hatte, wurde nun in kindlicher Weise nachgeahmt. Bald kopierte einer

36 Stinde, Hotel Buchholz, S.201.

37 Ebd., S.52.

38 Thode-Adora, Für fünfzig Pfennig um die Welt, S.104.

39 Stinde, Hotel Buchholz, S.203f.



ein Patentgigerl, kniff einen Ring als Monocle ins Auge und stolzierte, ein Spazierstöckchen schwingend, schloddrig, den Kopf nach vorn über gebeugt, einher, wie er es dem Original abgelauscht hatte<sup>40</sup>.

Der hauptsächlich über voyeuristische Blickkontakte, Provokationen und Nachahmungen bestrittene kulturelle Austausch wurde zur kompromittierenden Angelegenheit. Doch ist dieses auch aus anderen Völkerschauen bekannte Phänomen weniger erstaunlich als der Umstand, dass man während der Berliner Schau und vor allem im Nachhinein von offizieller Seite daran Anstoß nahm. Der „schlechte zivilisatorische Einfluß von Weißen, auf Eingeborene gelegentlich von Schaustellungen geübt“, wurde zum Gegenstand einer Denkschrift, die gegen die „Ausfuhr von Eingeborenen aus den deutschen Kolonien zum Zwecke der Schau-stellung“ gerichtet war.<sup>41</sup> Es handelte sich eben, der politischen Doktrin des Kolonialrechts gemäß, um deutsche Untertanen, die in den Treptower Gehegen ausgestellt waren. Das teils vulgäre und würdelose Verhalten des gaffenden Publikums, so die in jener Denkschrift vorgetragenen Befürchtungen, übe auf die kolonialen Subjekte den „verderblichsten Einfluß“ aus und werde zudem auch „das Ansehen der Weißen schädigen“. Überdies würden „die Eingeborenen durch das Anlernen der den Zuschauern vorzuführenden Gaukeleien [...] schon zu Lügner gestempelt“. Beides untergrabe in letzter Konsequenz auch die Autoritätsstruktur der kolonialen Herrschaftsform selbst.

Im Spiel der Kräfte schien sich während der Völkerschau eine dem Kolonialismus abträgliche Verschiebung abzuzeichnen. Die Rolle der exhibierten Exoten wurde durch die Artifizialität und Attraktivität ihrer Darbietungen ästhetisch aufgewertet, während die auf exotische Reize erpichten, zahlenden Zuschauer auf den Status passiver Konsumenten zurückfielen. Weil zudem einige der nach Deutschland verbrachten Darsteller nach Ende der Ausstellung die Rückkehr verweigerten und weitere Erwerbsmöglichkeiten in der Metropole ansteuerten, drohte die Schau zu einer unfreiwilligen kulturellen Brücke zu werden, die aus einem neofeudalen Kolonialverhältnis in eine auf ethnischer Diversität fußende, kommerzielle Arbeitsbeziehung führte. Als Spätfolge der Kolonialausstellung von 1896 wurde im Jahre 1901 die Rekrutierung von Schaustellern aus fast allen der deutschen Kolonialgebiete untersagt.<sup>42</sup>

Die rechtliche und politische Anerkennung als Kolonialsubjekte war eine mögliche Form, jene ethnische Kluft zu überspringen, von deren performativer Wirkung die Schaustellungen zehrten. Eine andere, radikal subjektive, lag in der ästhetischen Strategie der Umkehrung des Grenzverhältnisses, die, ebenfalls im

40 Deutschland und seine Kolonien im Jahre 1896. Amtlicher Bericht, S.38.

41 Harald Sippel, Rassismus, Protektionismus oder Humanität? Die gesetzlichen Verbote der Anwerbung von „Eingeborenen“ zu Schaustellungszwecken in den deutschen Kolonien, in: Debusman/Riesz (Hgg.), Kolonialausstellungen, S.43-64, zit. 61; die nachfolgenden Zitate ebd.

42 Zu den teils divergierenden Regelungen für die einzelnen Territorien vgl. Sippel, Rassismus, Protektionismus oder Humanität?, S.44ff.

Sommer 1896, der impressionistische Dichter Peter Altenberg in der großen Aschantischau des Wiener Praters erprobte. In der Art eines situationistischen Happenings wechselte der Feuilletonist kurzerhand die Seiten und kampierte im künstlichen Hüttendorf mit den ausgestellten „Negern von der Goldküste“, die dort für drei Monate gegen Eintritt ausgestellt waren. Altenberg, dem schon in früheren Jahren eine Neigung zu jungen Mädchen nachgesagt worden war, machte durch sein demonstrativ bekundetes Faible für die schönen afrikanischen Frauen den der ethnographischen Schaulust innewohnenden erotischen Voyeurismus zum manifesten Thema.

In seinem Skizzenbuch *Ashantee* schildert Altenberg in leuchtendsten Farben die im Hüttendorf wohnenden Afrikaner und sein Leben mitten unter ihnen.<sup>43</sup> Der trivialen Lustbarkeit, die den Massen feilgeboten wird, antwortet er nicht mit der moralisch intakten Askese des Kulturkritikers. Vielmehr entzaubert Altenberg die einträgliche Schau des zum Greifen nahegerückten afrikanischen Naturlebens, indem er sie beim Wort nimmt und zu Fleisch und Blut werden lässt. Er spielt noch einmal den alten Gauguin-Traum eines hedonistischen Lebens unter paradiesischen Wilden, doch er verlegt ihn von einsamen Südseestränden in einen städtischen Park mit Trambahnanschluss. In der Käuflichkeit der elementarsten menschlichen Regungen und Beziehungen sieht er nicht den Skandal, sondern eine beidseits verbindliche Ordnungsform, die nicht inferiore Fremde, sondern nur selbst- und pflichtbewusste Mitspieler kennt. „Wenn alle Mädchen in den Hütten sitzen würden und träumen, nicht?! Wofür zahlen die weissen Menschen?! Es ist unsere Pflicht“<sup>44</sup>. – Sofern Altenbergs *Ashantee* eine kalkulierte Strategie unterstellt werden kann, ist es die, zwischen Ausgestellten und Voyeuren eine Umkehr der Verhältnisse zumindest als möglich erscheinen zu lassen. „Besucher des Aschanti-Dorfes schlagen an die Holzwände der Hütten, zum Spass. Der Goldschmid Nothei: ‚Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte, würden wir nicht des Abends an eure Hütten klopfen!‘“<sup>45</sup> Die Aschanti sind es, die trotz und inmitten dieser penetranten Schaustellung auf ihre Privatsphäre und persönliche Würde pochen. Und sich dem interkulturellen Diskurs späterer Zeiten durch ihr Versprechen empfehlen, dereinst die bessere Völkerschau zu veranstalten.

43 Zu Ashantee vgl. Ian Foster, Altenberg's African Spectacle. Ashantee in Context, in: Ritchie Robertson/Edward Timms, Theatre and Performance in Austria, Edinburgh 1993; Michler, Darwinismus und Literatur, S.357f.; Alexander Honold, Peter Altenbergs Ashantee. Eine impressionistische cross-over-Phantasie im Kontext der exotistischen Völkerschauen, in: Thomas Eicher, Grenzüberschreitungen um 1900, Oberhausen 2001, S.135-156; Werner Michael Schwarz, Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen, Wien 1870-1910, Wien 2001.

44 Peter Altenberg, Ashantee. (Im Wiener Thiergarten bei den Negern der Goldküste, Westküste.), Berlin 1897, S.58f.

45 Altenberg, Ashantee, S.57.